

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

15 : 1 | 2018

Varia

Mark BUTLER, *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*

Emmanuel Parent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/5866>

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2018

Pagination : 174-177

ISBN : 978-2-913169-45-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Emmanuel Parent, « Mark BUTLER, *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance* », *Volume !* [En ligne], 15 : 1 | 2018, mis en ligne le 05 décembre 2018, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5866>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

rayonnages d'une librairie. Si le *noiser* est celle ou celui qui fait face, comme l'affirment les auteures, à une *indétermination essentielle* du concret, alors se pose la question du discours adéquat. De quel *ethos* doit se munir la systématité du discours, pour que son pouvoir régulateur et son autorité puissent entrer en adéquation avec la problématique de la *noise* ? Dans un tout autre contexte, Jean Cavaillès disait de l'empirisme qu'il « manifeste son essentielle fragilité dans l'imprévisibilité de ses caractères, dans l'illégal en quelque sorte qu'il comporte en lui » (Cavaillès, 1997 : 19). Se pourrait-il que ce soit de sa dimension empirique, de sa fragilité radicale, que le discours (et avec lui tout le dispositif académique) tire sa raison d'être et même sa légitimité ?

Un autre enjeu ressortirait alors de cette étude. Il ne s'agirait pas seulement de considérer la place du discours dans la *harsh noise*, ni même d'évaluer l'apport singulier de la philosophie. La question posée par les discours pluriels qui entourent la *harsh noise* serait plutôt celle de la possibilité d'être en adéquation – de ses conditions mêmes – pour toute formation discursive s'intéressant à une pratique qui met en cause, de manière fondamentale, les normes établies de l'expérience.

Bibliographie

Cavaillès Jean (1997) [1946], *Sur la logique et la théorie de la science*, Paris, Vrin.

Deleuze Gilles (2002) [1981], *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil.

Foucault Michel (2011) [1975], « L'inquiétude de l'actualité », in Kaltenecker Martin, *L'Oreille Divisée, Les discours sur l'écoute musicale au XVIII^e et XX^e siècles* (2011), Éditions Musica Falsa, collection « Répercussions ».

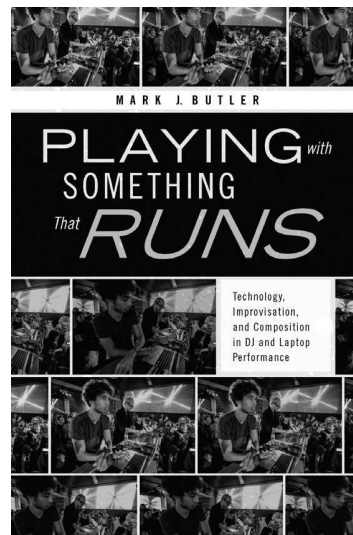
Mark Butler, *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*, Oxford University Press, 2014

Par Emmanuel Parent

Avec *Playing with Something that Runs*, Mark Butler continue de placer les musiques électroniques (Electronic dance music [EDM]) au cœur des débats contemporains qui traversent la discipline musicologique. Avec son premier livre paru en 2006, *Unlocking the groove*, l'auteur faisait figure de défricheur, en renversant l'idée que les musiques électroniques n'avaient rien d'intéressant à livrer à l'analyste. Mais si les gens dansent sur cette musique, raisonnait Butler en invoquant à sa manière l'argument des « idiots culturels » de Garfinkel, c'est bien que quelque chose se passe. Ambiguïté et dissonance métriques, rythmes euclidiens et asymétriques, superposition de boucles aux patterns et configurations antagonistes, telles étaient les principales catégories de l'analyse mobilisées par l'auteur. Elles lui permettaient des rapprochements féconds

avec d'autres répertoires *a priori* éloignés comme la musique romantique européenne ou certaines polyrythmies africaines. Il ouvrirait un débat avec des grands noms de la théorie musicale comme Lerdahl et Jackendoff, Harald Krebs ou encore Koffi Agawu.

Après avoir ainsi dégagé les propriétés formelles de la techno, Mark Butler choisit cette fois de dépasser cette approche en affirmant que ce premier livre était certes nécessaire (« *a crucial first step* », [15]) au vu de la pauvreté de la littérature musicologique sur les musiques électroniques au début des années 2000, mais trop idéologique, car centré finalement sur la notion « d'œuvre finie » au sens adornien. Il y analysait des « tracks » produites et commercialisées, notamment par les artistes pionniers de la techno de Detroit comme Jeff Mills, Carl Craig ou Kenny Larkin, et faisant donc au(c)torité. Mais, à bien y regarder, la techno n'est pas un « musée imaginaire » (Goehr, 2018) rempli de morceaux composés et gravés *une fois pour toutes* sur des vinyles comme s'y était initialement laissé prendre le musicologue, mais plutôt et surtout un genre musical basé sur la performance improvisée et dansée, qui déconstruit en temps réel ces mêmes supports enregistrés : « *In performance, composed tracks are not experienced in isolation but rather are combined and transformed significantly.* » (15) Mark Butler propose donc de passer d'une approche centrée sur les œuvres enregistrées à une observation des performances live. Sa méthode associe analyse musicale de situations de live (enregistrées sur supports vidéo), ethnographie des musiciens en studio et sur scène, et attention matérialiste aux instruments qui produisent cette musique. Son terrain est principalement construit avec les musiciens issus de la scène de Berlin



des années 2000 et du label et club Tresor (Apparat, Robert Henke, Pole, Henrik Schwarz).

La notion de performance est donc le fil rouge des 4 chapitres qui composent le livre : 1) l'ontologie de l'EDM ; 2) le concept de « liveness » en relation aux instruments électroniques ; 3) l'improvisation ; 4) les « technologies » musicales (au sens foucauldien de ce qui rend possible l'action, matériellement et conceptuellement) et au premier rang desquelles la répétition. Un paradoxe est exploré tout du long : l'opposition apparemment évidente entre la fluidité de la performance et le caractère figé des supports enregistrés qui en sont la matière première. L'EDM reposant sur la transformation en temps réel de séquences préenregistrées, l'enregistrement se retrouve dès lors en amont du processus créatif et non plus à son terme. Mark Butler nous montre ainsi, à la suite de Georgina Born (2004), que c'est au jazz bien plus qu'au rock qu'il faut comparer la performance de musiques électroniques. Dans les deux cas en effet, il s'agit de composer en

temps réel (improvisation) sur des séquences mémorisées (jazz) ou enregistrées (EDM) en amont. Les deux genres ne reconnaissent aucune épaisseur ontologique à la distinction entre composition et instanciation, pourtant devenue vitale au cours des siècles dans la tradition savante européenne (Goehr, 2018), comme dans le rock d'ailleurs (Gracyk, 1996), où la composition est capturée dans un objet fini de référence, disque ou partition.

Si l'on suit ce modèle, on comprend que l'improvisation ne s'oppose pas à la composition (au sens où on pourrait insérer une séquence improvisée dans une œuvre composée), mais qu'elle est simplement une composition en temps réel dont le but est de varier la musique, *à chaque fois*. Un « continuum » (191) relie ces deux techniques de production de la musique. Mais sans la sécurité de la « composition en dehors du temps », la performance improvisée va devoir s'appuyer sur le principe de répétition pour parvenir à « jouer avec ce qui court » en temps réel. Dans le jazz ou la techno, des éléments de répétition (le *beat* et la boucle pour la techno, le swing et la grille d'accords pour le jazz) permettent au musicien de maîtriser la périodicité et de construire son improvisation à partir de multiples séquences enregistrées à sa disposition. Alors que la répétition est souvent présentée dans la littérature scientifique comme un élément de fixation et de rigidité, dans l'EDM, c'est elle qui permet de maîtriser le flux du temps et d'engendrer l'improvisation : elle est un principe de libération et non de fixation. Elle n'est pas qu'une affaire de structure, apparente comme dans la pop ou cachée comme dans la musique savante, mais aussi de « texture » (187). Elle est sa « peau », comme l'avait déjà remarqué Philip Tagg dans son essai pionnier de 1994.

Ces discussions théoriques sont systématiquement appuyées sur des analyses de fond, comme au chapitre 3 à propos d'un DJ set de Jeff Mills autour de « The Bells » ou du duo live Sender Berlin ¹.

Ces réflexions ne manquent pas de poser de nombreuses difficultés à la théorie musicale : où réside l'identité de l'œuvre ? dans la boucle, la *track*, le set en entier ? Qu'est-ce qui assure son unité ? Y a-t-il une hiérarchie entre différentes « versions » d'une même « composition » ? Pourquoi certaines compositions ne sont-elles pas destinées à être écoutées publiquement mais uniquement à fournir la matière première de l'improvisation ? Quel statut leur accorder alors ? Quels sont les rapports entre l'humain et la technologie ? En posant ces questions, Mark Butler nous invite à dépasser de nombreux lieux communs de la musicologie sédimentés depuis le XIX^e siècle comme les oppositions entre produit et processus, œuvre et performance, composition et improvisation – et bien d'autres encore. Mais il déconstruit également certains acquis majeurs des *popular music studies* comme l'idée d'une unité ontologique des musiques populaires enregistrées, qui semblait assurée depuis la distinction taggienne entre *art*, *folk* et *pop* (Tagg, 1982). Il nous montre que les musiques électroniques populaires sont le lieu actuel d'un intense élargissement du spectre des possibles sur le devenir de la création musicale, tant dans le domaine de l'avant-garde que de la musique mainstream. Et comme il le conclut lui-même à la dernière page de son

¹ Toutes les analyses sont prolongées par des illustrations audiovisuelles (extraits vidéos, graphiques, animations) sur le site compagnon proposé par Oxford University Press.

livre : « *Regardless of what happens, I expect to be surprised.* » C'est bien ce qui rend son livre passionnant.

Bibliographie

Agawu Koffi (1995), *African Rhythm*, Cambridge, Cambridge University Press.

Born Georgina (2004), « On Musical Mediation : Ontology, Technology and Creativity », *Twentieth-century music*, 2, p. 7-36.

Butler Mark (2006), *Unlocking the groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press.

Garfinkel Harold (2007) [1967], *Recherches en ethnométhodologie*, [Trad. Michel Barthélémy, Baudouin Dupret, Jean-Manuel de Queiroz et Louis Quéré], Paris, PUF.

Goehr Lydia (2018) [1992], *Le musée imaginaire des œuvres musicales*, [trad. Christophe Jacquet et Claire Martinet], Paris, Philharmonie de Paris, collection « La rue musicale ».

Gracyk Theodore (1996), *Rhythm and noise : An aesthetics of rock*, Durham, Duke University Press.

Krebs Harald (1999), *Fantasy Pieces. Metrical dissonances in the music of Robert Schumann*, New York, Oxford University Press.

Lerdahl Fred & Ray Jackendoff (1983), *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MIT Press.

Tagg Philip (1982), « Analysing Popular Music. Theory, Practice, Method », *Popular Music*, 2, p. 37-67.

— (1994), « From Refrain to Rave: the Decline of Figure and the Rise of Ground », *Popular Music*, 13-2, p. 209-222.

Christophe Levaux, *Rage Against The Machine*, Rouen, Densité, collection « Discogonie », n° 9, 2018.

Par Jérôme Lamy

Le succès d'une œuvre artistique radicale et subversive est profondément ambigu. La popularité d'un produit culturel conçu dans la perspective d'une radicalité politique constitue un intéressant problème sociologique. Dans cet ouvrage de la très précieuse collection « Discogonie », Christophe Levaux s'efforce de reconstituer la conception et la réception du premier album de Rage Against The Machine (RATM). Caractérisé par une articulation de l'homorythmie du *metal* et le phrasé du rap, le disque est en outre marqué par un engagement politique très contestataire dans l'ensemble des textes scandés. L'auteur commence par rappeler le contexte sociopolitique particulièrement dramatique du début des années 1990 : les émeutes de Los Angeles à la suite de l'agression raciste par la police californienne contre Rodney King, l'intrusion américaine dans la géopolitique sud-américaine et la guerre du Golfe qui fixent l'image d'une tension impérialiste. RATM naît au confluent de deux ambitions : la première, musicale, vise au brassage de styles et à un rapprochement entre le *metal* et d'autres formes d'expression (le funk ou le rap) ; la